Rationes Rerum

Rivista di filologia e storia

1.

Gennaio - Giugno 2013

ESTRATTO

Francesca Romana Nocchi

Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria

Edizioni TORED s.r.l.

Francesca Romana Nocchi

IMAGO EST ANIMI VOLTUS
LA MASCHERA FRA TEATRO E ORATORIA

Il linguaggio metaverbale è la risorsa principale di cui si serve l'oratore per attivare un rapporto di *sympatheia* con il pubblico: la congruenza fra il contenuto del discorso e l'espressività del corpo rende chi parla credibile agli occhi dei suoi interlocutori sfruttando il canale privilegiato e universale dell'apprendimento emozionale. Questo è particolarmente valido per l'epoca di Quintiliano, quando l'oratore aveva modo di esercitare le proprie competenze soprattutto in ambito giudiziario e declamatorio: dovendo, infatti, parlare ad un pubblico che non sempre era in grado di comprendere le discussioni tecnico-giuridiche, preferiva ricorrere ad argomentazioni patetiche o fondate sull'analisi degli *ethe*, a sostegno delle quali era frequente l'uso delle tecniche psicagogiche[1]. Co-

* Desidero ringraziare Leopoldo Gamberale per i preziosi consigli con cui ha guidato la mia ricerca. Ad Alfredo M. Morelli e Antonio Stramaglia va la mia gratitudine per aver arricchito questo contributo con i loro generosi suggerimenti e i fruttuosi e costanti scambi di opinioni. Infine, sono debitrice anche ad Anna Maria Belardinelli, senza la cui collaborazione non avrei saputo addentrarmi negli aspetti più tecnici dell'arte scenica.

[1] Questa considerazione è già presente in Aristotele, il quale definisce il ricorso a tali tecniche di persuasione una inevitabile necessità (*Rh.* 1403b 26-35): A. Lienhard-Lukinovich, *La voce e il gesto nella retorica di Aristotele. Note sulla ὑπόκρισις*, in F. Albano Leoni - M.R. Pigliasco (curr.), *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma 1979, pp. 75-91, afferma che, pur avendo Aristotele una spiccata propensione per le armi della

sì l'*actio rhetorica* finiva per convergere verso l'*actio scaenica*. Di questo erano ben consapevoli gli antichi che, pur rendendosi conto dell'utilità che all'*actio rhetorica* proveniva dalla recitazione, tendevano ad un continuo processo di autoregolazione e distinzione per non scadere negli eccessi tradizionalmente attribuiti al teatro: esso, d'altra parte, costituiva un sussidio tangibile da cui si potevano ricavare modelli pratici relativi all'uso della voce, dell'espressività del volto, del movimento del corpo. La difficoltà principale per l'oratore consisteva nel trovare il giusto equilibrio fra *utilitas* e *decorum*: il complesso rapporto fra oratoria e teatro si snoda proprio intorno a questo binomio e si concretizza nella differenza fra *actio* ed *imitatio*. Infatti dalla *performance* teatrale si potevano desumere quegli elementi che incontravano i gusti del pubblico, d'altra parte sempre dalla recitazione provenivano i pericoli che potevano minare la *gravitas* e *severitas* oratoria. La principale differenza fra le due interpretazioni consisteva nella distanza dalla realtà: lo spettatore, infatti, era consapevole, nel caso della rappresentazione, di assistere alla messa in scena di *falsi adfectus*[2] e questo permetteva agli attori di servirsi liberamente dell'artificio per coinvolgere il pubblico[3]; nel caso dell'*actio rhetorica*, invece, era determinante per il successo della causa che l'oratore apparisse realmente convinto della veridicità di ciò che sosteneva attraverso una perfetta corrispondenza fra anima e corpo.

Se nelle opere di Cicerone i riferimenti al teatro sembrano dettati soprattutto dalla volontà di stabilire dei confini precisi fra recitazione e oratoria, Quintiliano più esplicitamente riconosce questa relazione,

logica, riconosce l'utilità degli espedienti psicagogici, a causa delle propensioni del pubblico (*Rh.* 1404a 1-7).

[2] CIC., *De or.* 2, 193; QUINT., *Inst.* 6, 2, 35; 11, 3, 5: in questi passi il riferimento al teatro ricorre sempre come termine di confronto con l'*actio rhetorica*, in particolare con la maggiore efficacia comunicativa di quest'ultima.

[3] Questo concetto è espresso in maniera piuttosto chiara da Quintiliano (*Inst.* 2, 10, 12-13), che accomuna la recitazione alle declamazioni in virtù della componente epidittica sottesa ad entrambe: in quanto *iudiciorum consiliorumque imagines*, e non reale processo, è concesso loro un qualche ornamento scenico nel modo di esprimersi.

arrivando addirittura ad istituire, in una fase piuttosto precoce della formazione dell'oratore, la docenza di un *comoedus*[4]. Questi viene considerato maestro di *pronuntiatio*, disciplina che comprende *vox*[5], *gestus* e *vultus*[6]. In particolare l'espressione del volto, secondo Quintiliano, è

[4] QUINT., *Inst.* 1, 11, 1-14.

[5] Originariamente la teoria relativa all'ὑπόκρισις / *actio* riguarda esclusivamente questo aspetto. In effetti per Aristotele, il primo a sostenere la necessità di una trattazione relativa, l'ὑπόκρισις consiste soprattutto nella voce e nel modo in cui la si deve utilizzare in rapporto a ciascuna passione ed agli argomenti trattati (*Rh.* 1403b 26-35). Del resto è impossibile trovare nella sua opera una trattazione sistematica dell'ὑπόκρισις in quanto essa è funzione della λέξις e priva di statuto autonomo. A ragione I. RIZZINI, *L'occhio parlante*, Venezia 1998, pp. 64-65, spiega il maggior rilievo deputato alla voce alla luce della funzione di parlatore pubblico originariamente attribuita all'oratore: egli, infatti, era chiamato ad intervenire soprattutto nelle assemblee popolari, di fronte ad un vasto pubblico. Dovendo essere soprattutto udito, piuttosto che visto, era necessario che avesse una voce possente e dei polmoni vigorosi. Anche Cicerone durante la giovinezza rischiò di ammalarsi per lo sforzo a cui sottoponeva i propri polmoni (*Brut.* 313; sull'argomento cfr. G. CALBOLI, *Oratore senza microfono*, in *Ars Rhetorica antica e nuova. Atti delle 11 giornate filologiche genovesi, Genova 21-23 febbraio 1983*, Genova 1983, pp. 23-29). Nell'oratore latino, però, pur continuando a rimanere primaria l'attenzione per le modulazioni vocali (cfr., ad esempio, CIC., *De or.* 3, 216-221), inizia ad affacciarsi anche un certo interesse per la gestualità (*De or.* 3, 222-223; *Orat.* 59-60), essendo l'oratore chiamato indifferentemente a parlare di fronte a folle numerose o al consesso dei giudici. Al contrario, l'opera di Quintiliano risente sicuramente di un ridimensionamento dell'esercizio dell'eloquenza ad una dimensione scolastica e giudiziaria, per la quale l'oratore è a breve distanza dagli astanti che ne possono cogliere le sfumature dei gesti e delle espressioni: questo spiega la codificazione analitica dell'*actio* oratoria presente nella sua opera.

[6] Nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De oratore* e nell'*Orator*, le prime opere latine a nostra disposizione in cui l'*actio* venga riconosciuta parte costitutiva dell'arte retorica, si oscilla fra una sua definizione bipartita o tripartita. La trattazione bipartita dell'*actio* si fa tradizionalmente risalire a Teofrasto (*RhG* 14, p. 177, 3-8 Rabe = *RhG* 6, 35, 30-36, 4 Walz), che distingue l'ὑπόκρισις in κύνησις τοῦ σώματος e τόνος τῆς φονῆς, ma in un frammento crisippeo (*SVF* II 297) si trova già lo schema tripartito: τάσεις τῆς φωνῆς καὶ σχηματισμοὺς τοῦ τε πρωσόπου καὶ τῶν χειρῶν. Una possibile spiegazione dell'apparente

l'aspetto metalinguistico che più di ogni altro assolve alla funzione psicagogica del discorso[7]: nell'impartire i propri precetti sull'uso strumentale dello sguardo, egli ricorre all'arte scenica sia come referente educativo sia come termine di confronto. Occorre chiarire, però, quali fossero i reali apporti che la recitazione poteva offrire alle tecniche espressive del volto, dal momento che le scarse notizie relative al teatro "tradizionale"

incongruenza nei trattati latini è fornita da A. CAVARZERE, *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'eloquentia corporis*, in E. Narducci (cur.), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea*, Firenze 2002, pp. 31-34: l'autore, partendo dalla testimonianza di Aristotele, in base alla quale la teorizzazione dell'ὑπόκρισις avvenne in ambito teatrale e rapsodico (*Rh.* 1403b 18-26), sostiene l'esistenza di due modelli diversi di esecuzione, uno scenico, per il quale la trattazione dell'espressività del volto era ininfluente, a causa dell'uso della maschera, l'altro tipico dei rapsodi, che, al contrario, si servivano anche della mimica facciale, come sembrerebbero dimostrare le indicazioni che, della propria arte, fornisce Ione nell'omonima opera platonica (535c 5-8). In realtà nei trattati di retorica l'oscillazione sembrerebbe più a livello definitorio che sostanziale, perché al *vultus*, sia come parte del *gestus*, sia come fattore autonomo, viene già attribuito, di fatto, un ruolo importante: le variazioni si giustificano con il processo di sistematizzazione ancora in atto che avrebbe condotto ad individuare in maniera definitiva le componenti dell'*actio*. Infatti, ad eccezione del *De inventione* (1, 7), in cui la trattazione della dottrina dell'*actio* è liquidata rapidamente senza alcun riferimento al volto (*pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio*), nelle altre opere in cui si affronta questo argomento al *vultus* è sempre dedicata una sezione autonoma (si veda, a questo proposito, *Rhet. Her.* 1, 2, 3; 3, 11, 19; 3, 15, 26-27; CIC., *De or.* 1, 18; 1, 127; 1, 252; 3, 214; 3, 220-223; *Orat.* 55; 59-60; QUINT., *Inst.* 11, 3, 1; 11, 3, 14). Infine, il riferimento generale alla mimica del volto tende sempre più a specializzarsi sugli occhi, anche a livello di semplice definizione, portando a compimento un processo iniziato con Cicerone e Quintiliano. Ad esempio Plinio (*Ep.* 2, 19, 2-4) nomina *vox*, *oculi*, *manus* e Frontone menziona come parti costitutive della *pronuntiatio*, *oculi*, *vox*, *gestus* (14, 12 van den Hout[2]).

[7] QUINT., *Inst.* 11, 3, 72. In effetti la sua importanza viene evidenziata già nella *Rhetorica* di Aristotele (*Rh.* 1408b 2-9) nella quale, d'altro canto, il filosofo fornisce al lettore delle indicazioni piuttosto generiche e prive di riferimento alla tecnica teatrale, sconsigliando l'impiego congiunto di tutti gli strumenti metalinguistici, compreso il volto, perché la ridondanza del messaggio svela l'artificiosità del discorso.

d'epoca imperiale, cui l'autore sembra ispirarsi, non permettono di delineare un quadro esauriente dei reali espedienti tecnici utilizzati e delle modalità di esecuzione degli spettacoli. Del resto per quanto riguarda l'espressività del *vultus*, vengono chiariti meticolosamente dall'autore i confini fra retorica e teatro e gli allievi sono messi in guardia dagli eccessi propri di spettacoli allora piuttosto diffusi, ma assolutamente deleteri per la *dignitas oratoria*, quali il mimo e la pantomima[8]. Se l'acquisizione di competenze in questo settore inizia in tenera età, presso il *comoedus*, prevedendo una formazione ed esercitazione sistematica, i continui riferimenti a specifiche strategie mimiche messe in atto da personaggi delle commedie, cui l'autore allude con una certa disinvoltura[9] per istruire i

[8] QUINT., *Inst.* 1, 11, 19; 1, 12, 14; 6, 3, 29. In particolare Quintiliano ritiene deleteria per l'arte oratoria la componente imitativa insita nell'arte dei pantomimi: essi mimano con i gesti le parole senza cogliere il senso complessivo del discorso (11, 3, 89). Un'osservazione simile ricorre già in Aristotele (*Poet.* 1461b 26 - 1462a 1) che definisce "volgare" quell'arte scenica che anche nella gestualità riproduce ogni situazione, come i flautisti mediocri che per imitare un disco si raggomitolano o se vogliono suonare la *Scilla* trascinano il corifeo. Riferisce anche che un attore di nome Callippide venne apostrofato da un suo collega, più vecchio di una generazione, con l'appellativo di "scimmia": evidentemente anche nell'attività teatrale l'eccesso era sentito come negativo già ai tempi di Aristotele. Il riferimento alla scimmia è illuminante: essa imita, senza capire, solo l'aspetto esteriore delle cose; la sua mimesi è superficiale e irrazionale e non coglie il senso dell'oggetto. Sia in Aristotele che in Quintiliano si è di fronte ad una critica rivolta ad una imitazione che non assurge ai ranghi dell'arte. Per l'uso del termine *simia* impiegato per designare sprezzantemente coloro che imitano lo stile letterario o il modo di vita altrui senza riuscire a coglierne l'essenza cfr. HOR., *Sat.* 1, 10, 18; PLIN., *Ep.* 1, 5, 2; SIDON., *Ep.* 1, 1, 2, ma la più interessante testimonianza proviene da SEN., *Contr.* 9, 3, 26, 12. Si vedano anche M. FAUST, *Metaphorische Schimpfwörter*, «IF» 74, 1969, pp. 54-125; W.C. MCDERMOTT, *The Ape in Roman Literature*, «TPhS» 67, 1936, pp. 148-167.

[9] Solo a titolo esemplificativo, in 11, 3, 91 Quintiliano sembrerebbe alludere ad una sua partecipazione a rappresentazioni teatrali di soggetto menandreo, precisamente il *Georgos* e l'*Hydria*: non si spiegherebbe altrimenti la critica rivolta a quei *comoedi* la cui interpretazione vocale, a causa dell'esagerazione mimetica, viene tacciata di inverosi-

suoi allievi più maturi, farebbero pensare ad una consuetudine degli aspiranti oratori romani con rappresentazioni teatrali pubbliche e private in fasi successive con risvolti anche di carattere formativo. Quintiliano, infatti, sembra condividere con i suoi lettori un patrimonio ed un linguaggio comune che solo l'esistenza di una prassi teatrale realmente fruibile potrebbe giustificare. Alla luce di queste considerazioni, dunque, sembra utile chiarire in cosa consistesse l'oggetto specifico dell'insegna-

miglianza. Tale osservazione presuppone, necessariamente, un ascolto: il contesto, in cui si parla dell'uso corretto della voce potrebbe far pensare anche ad una semplice *recitatio*, ma l'uso del verbo *agere* (*iuvenem agant*) tipico del linguaggio teatrale, deporrebbe proprio in favore di una *performance* scenica. Non è deducibile dal testo, invece, se questa potesse coinvolgere un vasto pubblico o se fosse destinata ad un gruppo ristretto: in effetti il tono con il quale Quintiliano si rivolge al proprio lettore lascerebbe supporre una diffusa condivisione di gusti, ma si tratta di una ipotesi. In un passo successivo (11, 3, 178-180) Quintiliano parla di Stratocle e Demetrio, due attori comici, dei quali possediamo un unico, ulteriore riferimento solo in Giovenale (3, 99) che li ricorda come grandi attori di commedia. Le descrizioni fornite dall'autore sono preziose per ricostruire la gestualità che caratterizzava alcune categorie sociali e determinati ruoli scenici (per la classificazione della gestualità comica in base ai ruoli svolti cfr. A. TALADOIRE, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier 1951, pp. 117 ss.): l'esuberanza di certi movimenti e la compostezza di altri corrisponderebbero alle tipizzazioni dei personaggi che davano modo al pubblico di identificare immediatamente il ruolo rivestito dagli attori. In particolare, il puntuale riferimento quintilianeo all'eleganza con cui Demetrio entrava in scena, o alla rapidità e agilità di Stratocle, farebbe pensare ancora una volta che in questo periodo fosse possibile assistere a vere e proprie rappresentazioni comiche e non solo a pubbliche letture. Non del tutto condivisibili, dunque, mi sembrano i dubbi espressi da E. FANTHAM, *Orator and/et actor*, in P. Easterling - E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of ancient Profession*, Cambridge 2002, p. 374, sulla possibilità che il riferimento a questi due attori da parte di Quintiliano sia di prima mano: la dovizia di particolari con cui l'autore descrive le movenze e la gestualità di Stratocle e Demetrio, le tecniche da loro impiegate per conquistare il pubblico, nonché il giudizio di merito sulla loro eleganza farebbero supporre che Quintiliano ebbe l'opportunità di assistere personalmente alle loro esibizioni.

mento dell'attore per quanto concerne la mimica del volto e proporre alcune riflessioni sulla prassi tecnico-teatrale nel I-II secolo d.C., in base alle testimonianze offerte dall'opera di Quintiliano.

1. *Il comoedus maestro di espressività*

Nel capitolo undicesimo del primo libro dell'*Institutio* Quintiliano prospetta l'idea di una docenza temporanea da parte di un *comoedus*, delineando meticolosamente il suo programma di insegnamento: fra le materie di competenza dell'attore è presente anche la tecnica espressiva del volto[10]. Dopo aver ammesso che questo artista può costituire un modello di corretta *pronuntiatio*, purché l'oratore sappia discernere ciò che di utile e dignitoso può essere ripreso dalla recitazione, l'autore sposta il discorso sulla gestualità e sul volto: *ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est. quamquam enim utrumque eorum ad quendam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scaenico, nec vultu nec manu nec excursionibus nimius. nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars videatur*[11]. Anche in questo caso, dunque, sembrerebbe che l'oratore debba compiere un processo di selezione per trovare il *modus* necessario a non scadere nell'eccesso, perdendo così di naturalezza e credibilità. Inoltre, il monito ad evitare l'esagerazione *scaenica* riguarda non solo la gestualità (*manu*) ed il modo di camminare (*excursionibus*), ma anche l'espressività del volto (*vultu*), per la quale evidentemente l'oratore poteva trovare nella recitazione un modello, anche se negativo: sembrerebbe questo un primo riferimento implicito

[10] QUINT., *Inst.* 1, 11, 8 ss.

[11] QUINT., *Inst.* 1, 11, 3. Per l'interpretazione di questo passo mi discosto leggermente dalla traduzione di R. GRANATELLI, in A. Pennacini (cur.), *Institutio oratoria*, I, Torino 2001, p. 141: «Dagli attori comici non vanno ripresi neppure i gesti e i movimenti». Secondo questa lettura, infatti, Quintiliano direbbe che non deve essere ripreso nessun gesto dal comico, mentre nel brano egli sembra pronunciarsi, piuttosto, a favore di una imitazione selettiva.

ad una prassi recitativa che avveniva anche a volto scoperto. Occorre specificare, infine, che il monito è inserito in un contesto in cui il modello di riferimento è costituito dal *comoedus* e non dal mimo, per il quale la recitazione senza maschera era prassi[12].

Se in questo passo, però, l'attore è usato semplicemente come termine di confronto cui l'oratore deve genericamente ispirarsi, in un brano immediatamente successivo Quintiliano riconduce queste prescrizioni ad un ambito specificamente didattico, chiarendo l'oggetto dell'insegnamento del *comoedus* che mira principalmente ad un uso con-

[12] Non tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere che Quintiliano in questo capitolo si riferisca in modo specifico al *comoedus*: O. NAVARRE, s.v. *Histrio*, in C. Daremberg - E. Saglio (éds.), *DAGR* V, 1899, p. 223, ma già prima A. WITSCHEL, s.v. *Histrio*, in *RE* III.1, 1844, col. 1409, attribuiscono al termine *comoedus* il significato generico di attore. Del resto B. WARNECKE, s.v. *Histrio*, in *RE* VIII.2, 1913, col. 2124, differenzia nettamente le due specializzazioni, sostenendo che Quintiliano affida il suo allievo proprio all'attore comico. In effetti il retore non usa mai genericamente i termini con cui si riferisce agli attori: ad esempio, in 6, 3, 29 dice che all'oratore non si addicono i gesti e le smorfie che fa il mimo, il quale, in effetti, recita accentuando la mimica del volto e dei gesti (cfr. E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Venosa 2005², p. 26). In un altro passo l'autore (11, 3, 89) raccomanda all'oratore di distinguersi dal *saltator*, adattando la sua gestualità al senso e non alle parole: in questo caso allude precisamente ai pantomimi, la cui rappresentazione suppliva alla mancanza di parola con la mimica, soprattutto delle mani (cfr. PARATORE, *Storia del teatro latino*, p. 235). Che in *Inst.* 1, 11 si faccia riferimento precisamente al *comoedus* è evidente dalle parole con cui immediatamente prima Quintiliano mette in guardia dagli eccessi di quell'arte (1, 11, 2): infatti, egli ammonisce il suo allievo a non riprodurre il tono di voce degli ubriachi, dei servi o degli innamorati (*nec vitia ebrietatis effingat nec servili vernilitate imbuatur nec amoris*), tipici personaggi da commedia. Inoltre, in un passo successivo (1, 11, 12), laddove chiarisce i metodi del *comoedus*, sottolinea che egli dovrà leggere quei passi scelti dalle commedie che abbiano una maggiore attinenza con le situazioni che si presentano nei processi: anche in questo caso il riferimento è specifico perché, oltre ad essere menzionata la commedia, viene esplicitata la finalità di questa scelta, ovvero la spendibilità di tali letture in sede processuale, data la maggiore verosimiglianza delle situazioni prospettate.

sapevole da parte degli allievi degli organi di fonazione. Questi apprenderanno la corretta dizione delle parole, a gestire in maniera economica la respirazione, ad emettere armoniosamente la voce. Il *comoedus*, inoltre, si adopererà anche *ut gestus ad vocem, vultus ad gestum adcommodetur*[13]: il pubblico, infatti, deve avere l'impressione che il coinvolgimento dell'*orator* sia reale e che questi aderisca intimamente alle cose che dice, attraverso una corrispondenza precisa fra gesto ed espressione del volto, specchio dei sentimenti più autentici[14]. Subito dopo l'autore chiarisce più dettagliatamente gli ambiti di questo insegnamento: *observandum erit etiam, ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne inmodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix. nam frons pluribus generibus peccat. vidi multos quorum supercilia ad singulos vocis conatus adlevarentur, aliorum constricta, aliorum etiam dissidentia, cum alterum in verticem tenderent, altero paene oculus ipse premeretur. infinitum autem, ut mox dicemus, in his quoque rebus momentum est, et nihil potest placere quod non decet.* Nonostante l'uso dell'impersonale *observandum*[15], la menzione di questi difetti di espressione in un contesto in cui Quintiliano ha già esaminato i *vitia oris*, attribuendone esplicitamente la correzione al *comoedus*, farebbe supporre che anche in questo ambito l'attore venga considerato "maestro", tanto più che, come si è appena visto, egli *curabit ut* (...) *vultus ad gestus accommodetur*. Se questo è vero, è possibile che il *comoedus* avesse una certa esperienza di mimica facciale che poteva derivargli solo da una recitazione a volto scoperto[16]. In secondo luogo Quintiliano sostiene che per risultare credibile oltre alla verosimiglianza l'oratore per-

[13] QUINT., *Inst.* 1, 11, 8.

[14] CIC., *De or.* 3, 221; *Orat.* 60.

[15] QUINT., *Inst.* 1, 11, 9-11. Concordo con la traduzione del passo proposta da R. FARANDA, *L'Istituzione oratoria di M. F. Quintiliano*, Torino 1968, p. 195.

[16] A questo proposito non sembra ininfluente la posizione delle parole: Quintiliano dice, infatti, che il *comoedus* curerà che il *vultus* si adatti al *gestus* e non viceversa, volendo sottolineare l'importanza della mutevolezza dell'espressione, cosa che, ancora una volta, un attore abituato a recitare con maschera non avrebbe potuto fare.

segue la *dignitas* ed il *decorum*[17]: è significativo che per conseguire questo traguardo confidi proprio nella docenza dell'attore, che appartiene ad una categoria piuttosto squalificata[18]. Ovviamente questa osservazione è valida solamente se riferita a quegli artisti scenici verso i quali Quintiliano prova della stima e che distingue nettamente dai volgari attori di pantomima e mimo[19].

Le lezioni del *comoedus* introducevano l'allievo anche all'acquisizione dell'*elocutio*, una competenza che avrebbe approfondito soprattutto presso la scuola del *rhetor*. Quintiliano, infatti, precisa che il *comoedus* deve insegnare *quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem*[20]: a questo scopo egli sceglierà dei passi precisi dalle commedie che abbiano notevoli punti di contatto con le *actiones*[21]. È probabile che l'attore leggesse ed

[17] QUINT., *Inst.* 11, 3, 67.

[18] Del resto che l'autore possa riconoscere tale virtù agli artisti della scena risulta da diversi indizi presenti nella sua opera. Altrove precisa che il suo allievo ricaverà dalla docenza del *comoedus* il senso del decoro (1, 11, 19); loda gli attori comici e tragici per la convenienza dei caratteri che essi interpretano (11, 1, 38); afferma che essi ornano il proprio stile *decore quodam scaenico* (2, 10, 13); parlando del genere tragico e comico sostiene che entrambi si attengono alle proprie leggi e al proprio decoro (10, 2, 22); loda Menandro perché nessuno più di lui ha saputo tratteggiare i caratteri dei propri personaggi con maggiore convenienza (10, 1, 71).

[19] QUINT., *Inst.* 11, 3, 89. La stessa considerazione negativa del mimo era già presente in Cicerone, che definisce spregiativamente Antonio *persona de mimo*, "personaggio da farsa" (*Phil.* 2, 65).

[20] QUINT., *Inst.* 1, 11, 12. Nella trattazione dell'*actio* si ribadisce la necessità di adattare la voce ai sentimenti e ai soggetti trattati per ottenere un effetto persuasivo: questa capacità, che è per lo più garantita dalla spontaneità delle emozioni, si consegue anche con l'esercizio e l'apprendimento di una tecnica (11, 3, 45). A questo scopo Quintiliano non si limita a consigliare la memorizzazione di modelli stilistici, ma anche relativi al tono, cosicché il controllo della voce divenga un fattore automatico (11, 3, 25).

[21] Lo stesso metodo veniva applicato secoli prima, all'epoca di Demostene, il che dimostra l'estrema lentezza con cui avvenivano i cambiamenti in ambito di-

interpretasse i brani non solo utilizzando il tono adatto, ma anche mostrando la corretta posizione del capo ed il modo in cui atteggiare l'espressione del volto, gli occhi, le sopracciglia, la fronte, la bocca per raggiungere lo scopo comunicativo adeguato al contenuto del testo.

La coerenza fra il messaggio e gli strumenti metalinguistici a disposizione dall'oratore è, secondo Quintiliano, un elemento imprescindibile per la riuscita del discorso ed è proprio da questo punto che occorre partire per comprendere i presupposti ideologici della docenza del *comoedus* quale maestro di espressività. In un passo dell'undicesimo libro Quintiliano rivela i motivi del suo timore: se i gesti e le espressioni del volto sono in contrasto con quanto diciamo, se raccontiamo cose tristi con un'aria allegra, se affermiamo una cosa e contemporaneamente la

dattico: l'oratore, infatti, era l'emblema di come, con un'applicazione assidua, si potesse raggiungere la perfezione nell'arte del porgere, nonostante i difetti naturali. Le fonti parlano di un suo discepolato presso un attore, variamente identificato con il tragico Andronico (QUINT., *Inst.* 11, 3, 7; [PLUT.], *Vit. dec. or.* 845a-b; *RhG* 14, 176, 12-177, 8 Rabe = *RG* 6, 35, 21-25 Walz) ed il comico Satiro (PLUT., *Dem.* 7): ciò che stupisce è che questi faceva esercitare Demostene non su brani oratori, ma facendogli declamare versi di Euripide e Sofocle, segno evidente che il teatro costituisce per l'oratore un importante modello istruttivo non solo a livello propriamente performativo, ma anche in quanto repertorio di *ethe* e *pathe*. Sulla questione relativa alla reale identità del protagonista di questo aneddoto si sono espressi F. Blass (*Die attische Beredsamkeit*, III.1, Leipzig 1887-1898, p. 22) e B. Zucchelli (*Ὑποκριτής. Origine e storia di un termine*, Genova 1962, p. 71, nota 60). È più verosimile che fosse Andronico ad essere insignito di questa docenza: il suo nome, infatti, a differenza di quello di Satiro, non compare nelle opere demosteniche, per cui non può essere congettura autoschediastica; in secondo luogo qui si parla della lettura di passi tratti dalle tragedie, mentre da Demostene sappiamo che Satiro era un comico (cfr. *Fals. leg.* 192-196); infine, la stessa testimonianza relativa al tragico si trova in fonti di diversa provenienza. Per l'analisi dettagliata degli aneddoti demostenici in Cicerone e Quintiliano cfr. M. VALLOZZA, *La tradizione greca nella teoria della pronuntiatio di Quintiliano*, in G. Arrighetti (cur.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Pisa 2000, pp. 229-231.

neghiamo con i gesti, il nostro discorso perderà di credibilità[22]. Il programma educativo di Quintiliano, infatti, si configura soprattutto come rimedio della corruzione dilagante dell'oratoria nell'epoca contemporanea all'autore: se il *comoedus* ha il compito di educare il suo allievo sin da tenera età ad una corretta espressività del volto e postura del capo è perché di fronte agli occhi del retore vi era l'esempio di oratori che non rispettavano questo canone e si erano abbandonati ad eccessi indecorosi per la loro professione, avvicinandosi pericolosamente a quelle forme deteriori di recitazione che, come si è detto, venivano criticate dall'autore. In effetti in diverse sezioni della sua opera inveisce contro quegli oratori estemporanei che sembrano capaci di parlare più abilmente in quanto dotati di una eloquenza "agitata": si tratta di coloro che nel porgere il discorso urlano, alzano le mani, corrono qua e là, esagerano i gesti e soprattutto muovono il capo come pazzi[23]. Per indicare questa forma deteriore di *actio* Quintiliano impiega alcuni termini fortemente connotativi, fra i quali l'aggettivo *scaenicus*, che ricorre in questa accezione anche in 1, 11, 3[24] e sembra indicare un modo "artificiale" di porgere il discorso, in cui

[22] QUINT., *Inst.* 11, 3, 67. Quintiliano ammette un movimento opposto del capo rispetto a quello del corpo solo quando si intende negare qualcosa (cfr. 11, 3, 70), ma anche in questo caso prevale la funzione espressiva.

[23] QUINT., *Inst.* 2, 12, 9-10.

[24] Proprio all'inizio del capitolo dedicato al *comoedus* l'autore, infatti, pur ammettendo che l'attore costituisce un modello di gestualità, esorta l'oratore a tenersi lontano da tutto ciò che può apparire *scaenicus*, esagerato (*nimius*), per quanto riguarda sia le espressioni del volto sia i movimenti delle mani sia il modo di incedere. L'attributo *scaenicus*, oltre che per denotare la categoria degli attori (6, 1, 26; 11, 3, 4; 11, 3, 71; 11, 3, 158) nell'*Institutio* ricorre soprattutto nell'undicesimo libro, nell'ambito della trattazione della gestualità, sempre con il significato di "eccessivo", "scarsamente decoroso" e riferito a quei movimenti che non devono assolutamente essere eseguiti dall'oratore in tribunale. Ad esempio in 11, 3, 123 si dice che *complodere manus scaenicum est et pectus caedere*; in 11, 3, 103 Quintiliano definisce "scenico" il movimento della mano che nell'esortare è tremolante: esso non appartiene alla prassi romana, ma è stato importato dalle scuole straniere. A proposito dell'uso scorretto della voce, l'autore afferma che il difetto peggiore è quello diffuso nelle scuole e nei tribunali ai suoi tempi, di

l'arte si rivela eccessivamente, in maniera del tutto analoga alla valenza metaforica assunta dal termine in epoca moderna. Parlando dell'umorismo l'autore afferma: *oratori minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent. dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est*[25]. Quintiliano, dunque, sembrerebbe criticare tutte quelle esagerazioni che producono un effetto di straniamento nell'ascoltatore-spettatore, non permettendo il processo di immedesimazione e coinvolgimento emotivo nel discorso. In breve, quando la mimica prende il sopravvento sulla parola ed è visibile lo scollamento fra il discorso e la sua interpretazione l'oratore non è più credibile, in quanto sembra recitare e non aderire intimamente a quanto dice; in effetti il discorso *actione* (...) *constat, non imitatione*[26]. Altrove Quintiliano esprime la necessità di applicarsi affinché nulla appaia fittizio: si pensa che l'arte oratoria vada perduta se non si manifesta, mentre cessa di esistere proprio se si manifesta[27]. In questo senso devono essere interpretate

pronunciare le parole cantilenando come avviene sulla scena (11, 3, 57: *modulatio scaenica*). In altri passi il termine compare per designare il teatro quale luogo di finzione in contrasto con i processi reali (2, 10, 7-8; 2, 12-13; 10, 7, 21), anche se non sempre con un'accezione negativa, laddove subentri una qualche arte (2, 10, 12-13). Infine, anche Cicerone (*De or.* 3, 220) usa l'aggettivo con la stessa accezione. Egli distingue i gesti "ideografici" che, scaturiscono dai sentimenti e li evidenziano, dal gesto scenico che accompagna le singole parole, tipico delle rappresentazioni teatrali: esso mima il concetto, riproducendolo con i gesti, cosicché la finzione è palese.

[25] QUINT., *Inst.* 6, 3, 29. Una notazione simile è presente anche in MART. CAP. 5, 543, p. 191 Willis.

[26] QUINT., *Inst.* 11, 3, 183.

[27] QUINT., *Inst.* 4, 2, 127. Proprio nel concetto di *hypokrisis* ZUCCHELLI, *Ὑποκριτής*, p. 68, vede la principale differenza fra i retori greci e Quintiliano: da Longino l'*hypokrisis* oratoria è identificata con la *mimesis*. Quintiliano, al contrario, distinguerebbe completamente le due competenze, infatti degli attori dice: *quorum ars omnis constat imitatione* (11, 3, 91); dei retori: *actione constat, non imitatione* (11, 3, 182). La teoria greca risalirebbe a Teofrasto e alla corrente peripatetica, mentre la visione romana è dovuta al diverso contesto storico-sociale, in cui prevale la preoccupazione di un'assimilazione fra due professioni considerate qualitativamente diverse. Ad esempio

le parole con cui l'autore conclude la trattazione dell'*actio* nell'undicesimo libro: *quare non immerito reprenditur pronuntiatio vultuosa et gesticulationibus molesta et vocis mutationibus resultans*[28]. Il cambiamento continuo di espressione, il gesto esagerato non solo sottraggono dignità all'oratore, ma ottenebrano il contenuto del suo discorso. Il termine *vultuosus*, insieme ad *actuosus* si trova anche in Cicerone: è *vultuosus* chi sgrana gli occhi o distorce la faccia[29] come il mimo, *actuosus* chi gesticola troppo[30], ma non è forse casuale che questi attributi connotino allo stesso tempo la *performance* dell'attore e dell'oratore[31]. Quintiliano, dunque, è contrario ad una rappresentazione grottesca ed esagerata per la quale paradossalmente il termine di confronto negativo è il mimo, ma il rimedio è rappresentato proprio dall'insegnamento dell'attore comico: questa sembra essere una prova più che evidente della sua volontà di distinguere nettamente due manifestazioni della stessa arte, riabilitando quella forma di

Cicerone dissocerebbe nettamente l'oratore *veritatis ipsius actor*, dall'attore, *imitator veritatis* (*De or.* 3, 214; la stessa idea si ritrova in QUINT., *Inst.* 11, 3, 182).

[28] QUINT., *Inst.* 11, 3, 183-184.

[29] CIC., *Orat.* 60. Appare illuminante la definizione del termine *vultuosus* fornita da ISID., *Diff.* 2, 52: *inter faciem autem et vultum haec est differentia, quod facies naturalis et certus oris habitus est; vultus vero varius et secundum affectionem animi modo laetus, modo tristis. unde et vultuosi dicuntur qui vultum saepe commutant.* L'avverbio corrispondente (*vultuose*) è usato correntemente anche in riferimento all'ambito scenico. Lo troviamo, ad esempio, in diverse sezioni del commento di Donato a Terenzio: *And.* 226 e 380; *Eun.* 209; *Hec.* 468, 612, 689; *Ad.* 499, 661, 951; *Phorm.* 49. In Apuleio (*Met.* 3, 13, 2), pur essendo inserito in un contesto del tutto diverso, il termine *vultuosus* assume sempre un'accezione negativa, indicando un'espressione deforme e sgradevole alla vista. Cfr. anche MART. CAP. 2, 127, p. 40 Willis, dove indica il volto imbellettato, in contrasto con la sobrietà matronale.

[30] Dalla testimonianza di Festo (p. 16 Lindsay) risulta che *actuosi* venivano definiti in particolare i *saltatores* (mimi, ballerini), per la preminenza che il gesto acquisiva nella loro *performance*.

[31] Cicerone, ad esempio, usa l'attributo riferendosi alla recitazione di Esopo (*De or.* 3, 102), in *Orat.* 125, ma sono definite *actuosae* anche le parti dell'orazione più brillanti e vivaci. Cfr. anche CIC., *Nat. deor.* 1, 110.

recitazione che, seguendo il canone del *decorum*, poteva essere molto utile all'oratore.

2. *Un insegnamento non istituzionalizzato*

Quintiliano non accenna, come si è già detto, ad una docenza dell'attore successiva a quella del *comoedus*, ma il teatro continua a rimanere, anche ad un livello di preparazione più avanzato, il più evidente termine di confronto per l'esecuzione del discorso, soprattutto per l'espressività del volto. Infatti, nella sezione dedicata all'*actio*, laddove viene affrontato questo argomento, sono ampi e continui i riferimenti alle tecniche sceniche. La massima espressività – afferma Quintiliano – è affidata al volto, grazie al quale manifestiamo i sentimenti più vari: è a questo che gli ascoltatori volgono lo sguardo, prima ancora di udire le parole e spesso un'espressione eloquente finisce addirittura per sostituirsi alle parole[32]. A questo punto l'autore esemplifica il concetto riferendosi alla prassi scenica: *itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuantur, ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules. in comoediis vero praeter aliam observationem, qua servi lenones parasiti rustici milites meretriculae ancillae, senes austeri ac mites, iuvenes severi ac luxuriosi, matronae puellae inter se discernuntur, pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est quod cum iis quas agunt partibus congruat*[33]. Il passo ha dato adito a diverse interpretazioni e soprattutto è sembrato ai critici che potesse costituire un'evidente testimonianza dell'uso della maschera nel teatro latino.

[32] QUINT., *Inst.* 11, 3, 72.
[33] QUINT., *Inst.* 11, 3, 73-74.

Particolarmente articolata e suggestiva appare la spiegazione fornita in merito da Gianna Petrone[34], che nella sua ricostruzione si serve del confronto dei testi letterari con quelli iconografici. La studiosa si chiede quale fosse l'uso della maschera da parte dei Romani e crede di poterlo ricavare da un testo di Frontone: *tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem*[35]. L'atto compiuto dal tragico Esopo, prima di indossare la maschera, sarebbe, cioè, indicativo del difficile processo di immedesimazione, che implica una profonda riflessione: l'attore, infatti, deve carpire dai tratti fisionomici i sentimenti del personaggio che si accinge ad interpretare. La meditazione dell'attore di fronte alla maschera – continua la Petrone – è un *topos* iconografico, ed in effetti abbiamo un rilievo in marmo, risalente al I sec. a.C.[36], in cui è raffigurata una situazione simile, ovvero un attore che sembrerebbe intento a trarre ispirazione da una maschera che sorregge con la propria mano. A questo proposito la studiosa cita il passo di Quintiliano qui oggetto d'indagine, ammettendone, tuttavia, l'ambiguità: il retore non direbbe che gli attori esprimono le passioni per mezzo della maschera, ma che le ricavano dalla maschera. Quintiliano si baserebbe, cioè, su «un rapporto fra l'attore e la maschera che è quello stesso dell'aneddoto di Frontone e dell'iconografia dell'attore: ci si regola sulla maschera per il registro interpretativo e dal muto messaggio racchiuso nei suoi lineamenti si derivano gli *adfectus*»[37].

Va anzitutto precisato che anche il passo di Frontone, come implicitamente riconosce la Petrone, non parrebbe una testimonianza sicura dell'uso della maschera per la recitazione, ma avrebbe, piuttosto, un valore metaforico, volendo semplicemente rappresentare lo sforzo prodotto dall'attore per immedesimarsi nella parte che deve recitare;

[34] U. ALBINI - G. PETRONE, *Storia del teatro*, Milano 1992, pp. 391-393.

[35] FRONTO p. 143, 2 van den Hout².

[36] *Il poeta e la sua Musa*, Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano (Musei Vaticani), inv. 9985.

[37] ALBINI - PETRONE, *Storia del teatro*, p. 392.

in effetti in Cicerone è presente una testimonianza che smentisce l'idea di un uso generalizzato della maschera da parte di Esopo. L'oratore, nel *De divinatione* (1, 80), parlando dell'*actio* interpretativa, sostiene che l'esecuzione del discorso richiede un coinvolgimento totale: lo dimostra Esopo nel quale *tantum ardorem vultuum atque motuum, ut eum vis quaedam abstraxisse a sensu mentis videretur*. L'osservazione di Cicerone non sembra lasciare dubbi riguardo alla possibilità di una recitazione a viso scoperto: per di più la sua testimonianza è contemporanea all'attività scenica di Esopo, per cui maggiormente degna di fede rispetto a quella di Frontone, la quale, dunque, non può essere intesa come prova determinante di una prassi recitativa che ricorreva sempre e necessariamente alla maschera.

In base a queste considerazioni e alla presenza di alcune consonanze terminologiche presenti all'interno dell'*Institutio*, sembrerebbe possibile fornire un'interpretazione differente del brano quintilianeo rispetto a quella comunemente accettata. Innanzitutto occorre chiarire chi siano realmente gli *artifices pronuntiandi* di cui parla Quintiliano: tutte le volte che l'autore utilizza la parola *artifices* lo fa per indicare gli "specialisti" in una professione. In *Inst.* 5, 10, 121 si allude agli esperti di retorica; in 5, 12, 21 gli *artifices* sono gli scultori; in 8, 5, 26 i pittori; in 9, 3, 100 si parla ironicamente di coloro che usano troppe figure retoriche e si sentono "artisti della parola"; in 12, 10, 50 è usato nella stessa accezione, ma senza una sfumatura ironica; in 11, 3, 106 e 112 gli *artifices* sono gli "specialisti nella gestualità" non meglio identificati[38]. Gli *artifices pronuntiandi*, dunque, potrebbero essere gli attori i quali, come Quintiliano afferma esplicitamente in 1, 11, 1 sono gli esperti di *pronuntiatio* e non genericamente i "maestri di declamazione"[39]. Del resto questa definizione non è priva di importanza per l'acquisizione da parte di questi

[38] B.A. TALADOIRE, *La tecnica degli attori romani*, in N. Savarese (cur.), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 1996, p. 148 nota 103, propende per l'interpretazione scenica e traduce "gli antichi attori".

[39] Per questa interpretazione cfr. O. FRILLI (cur.), *Quintiliano, Istituzione oratoria libri X, XI, XII*, Bologna 1989, p. 109.

artisti del ruolo di principali referenti d'*actio*: solo Quintiliano, infatti, utilizza tale *iunctura*, mentre negli autori precedenti, in riferimento agli attori, è usata l'espressione *artefices scaenici* o il semplice *artifices*[40].

Un significato analogo sembra avere nell'*Institutio* l'espressione *doctores scaenici*[41], che ricorre in un contesto in cui Quintiliano precisa quali siano i movimenti corretti della testa per evitare di scadere nell'eccesso: infatti specifica che fare cenni frequenti con la testa è sconveniente e che gli stessi *doctores scaenici* condannano chi fa ruotare il capo e contemporaneamente lo scuote. Anche in 1, 11, 4 l'autore utilizza *doctor* per designare il *comoedus* proprio nel momento in cui si accinge ad elencare le materie della sua docenza. Nell'*Institutio* il termine *doctor* compare ben 16 volte ed in tutti i casi con il significato di specialista o educatore: in 12, 2, 12 si parla dei *doctores palaestrici*, ovvero i maestri di ginnastica; in 12, 2, 2 sono gli insegnanti di una qualsiasi disciplina manuale e nella maggior parte dei casi il termine identifica i maestri di scuola[42]. I *doctores scaenici*, dunque, potrebbero essere non tanto quegli attori che avevano raggiunto un tale livello di esperienza da poter essere considerati maestri dell'arte della gestualità, quanto veri e propri "maestri" di professione che insegnavano recitazione. Se l'interpretazione proposta è corretta, essa può costituire un'ulteriore prova della dignità assunta dagli attori come "docenti", nonché della presenza di scuole di recitazione. In ogni caso sia l'espressione *artifices pronuntiandi* che *doctores scaenici* sembrerebbe attribuire una certa qualifica professionale alla categoria degli attori.

[40] Si vedano, a questo proposito, PLAUT., *Amph.* 70; *Poen.* 37; CIC., *Arch.* 5; *Q. fr.* 25; LIV. 39, 22, 2; SEN., *Ep.* 11, 7; SUET., *Iul.* 84, 4. Sull'argomento un interessante contributo proviene da cfr. B. ZUCCHELLI, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia 1963, pp. 51-53.

[41] QUINT., *Inst.* 11, 3, 71: *solo tamen eo facere gestum scaenici quoque doctores vitiosum putaverunt. etiam frequens eius nutus non caret vitio: adeo iactare id et comas excutientem rotare fanaticum est.*

[42] Oltre ai casi menzionati si vedano QUINT., *Inst.* 1, *praef.* 27; 1, 5, 14; 2, 2, 2; 2, 4, 5; 2, 15, 31; 2, 17, 7; 6, 3, 17; 8, 3, 2; 10, 1, 15; 10, 2, 21; 12, 10, 50; 12, 10, 72.

Tornando ora all'interpretazione tradizionale il senso complessivo del brano sarebbe, quindi, che gli attori (*artifices pronuntiandi*) esprimono attraverso la maschera (*a personis*) i sentimenti che caratterizzano il proprio personaggio. Inoltre, a proposito della commedia, Quintiliano direbbe che il personaggio del padre, non essendo caratterizzato da un *ethos* univoco, ma manifestando talvolta benevolenza, talaltra ira, possiede una maschera che riporta entrambe le espressioni e mostra quel lato che è più confacente al ruolo svolto in quel momento[43].

In effetti questa interpretazione sembrerebbe avvalorata da un brano successivo, in cui vengono enumerati i difetti che derivano dall'uso scorretto delle sopracciglia: *vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur: ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur*[44]. L'allusione alla maschera comica esemplificherebbe l'impiego contrastante delle sopracciglia, lo stesso che, in un passo già citato, l'autore raccomanda al retore di evitare[45].

La questione è molto importante per comprendere la reale incidenza del teatro nella formazione dell'oratore: in effetti l'uso della maschera da parte dell'attore latino sembrerebbe essere in contrasto con una sua supposta specializzazione nella mimica facciale, tale da insignirlo del ruolo di docente dell'oratore. L'ipotesi che si intende qui proporre non ha la pretesa di risolvere una questione tanto dibattuta fra i critici mo-

[43] Per questa interpretazione cfr. M. ZICARI, *Quintiliano XI, 3. La trattazione del porgere oratorio*, Urbino 1968, pp. 111-112 e 175-177; J. COUSIN, *Quintilien. Institution oratoire*, VI, Paris 1979, pp. 243-244; F. DESBORDES (éd.), *Le secret de Démosthène*, Paris 1995, p. 26; M. VALLOZZA, *Institutio oratoria. Libro XI*, in A. Pennacini (cur.), *Quintiliano. Institutio oratoria*, II, Torino 2001, pp. 627 e 629; D.A. RUSSELL, *The Orator's Education. Books 11-12*, V, Cambridge - London 2001, p. 125.

[44] QUINT., *Inst.* 11, 3, 79.

[45] QUINT., *Inst.* 1, 11, 10.

derni[46], ma perlomeno di sollevare qualche ragionevole dubbio sull'interpretazione di alcuni passi che, se contestualizzati, potrebbero gettare una nuova luce sul problema. I punti principali relativi alla questione della maschera ruotano fondamentalmente intorno al problema della datazione, ovvero se essa fosse utilizzata al tempo di Plauto o venisse introdotta solo in una fase successiva[47], mentre per l'epoca imperiale tutti i

[46] Per la questione relativa all'impiego della maschera nel teatro romano si possono utilmente consultare, a titolo esemplificativo, W. BEARE, *Masks on the Roman stage*, «CQ» 33, 1939, pp. 139-147; ID., *The Roman Stage*, London 1950 [trad. it. *I Romani a teatro*, a cura di M. De Nonno, Roma - Bari 1986, pp. 223-225]; G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton (NJ) 1952, pp. 92-94; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton (NJ) 1961, p. 155; P. GRIMAL, *Le théâtre à Rome*, in *Actes du IX Congrès de l'Association G. Budé*, I, Paris 1975, p. 289; F. DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, «Dioniso» 46, 1975, pp. 163-193; C. QUESTA (cur.), *T. M. Plauto. Il Soldato fanfarone*, Milano 1980, p. 22 nota 6; G. CHIARINI - R. TESSARI, *Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul comico*, Pisa 1983, pp. 113-115; D. WILES, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991, pp. 124 ss.; F. DUPONT, *L'acteur-roi. Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris 2003, pp. 80-81; PARATORE, *Storia del teatro latino*, pp. 35-38.

[47] La fonte scritta più nota è Diomede (*GLK* 3, 489, 10-13). Al di là dell'importantissimo dato relativo all'uso antico del trucco e delle parrucche, la deduzione del grammatico relativa a Roscio quale antesignano nell'uso della maschera trae origine da due passi ciceroniani in cui, rispettivamente, si fa riferimento allo strabismo dell'attore (CIC., *Nat. deor.* 1, 79) e ad una sua recitazione saltuaria con maschera, modalità che, a detta dell'oratore, non veniva affatto apprezzata dai più antichi (CIC., *De or.* 3, 221). Donato (*Com.* 6, 3; *Eun.* praef. 1, 6; *Ad.* praef. 1, 6), invece, anticipando i tempi, fa risalire l'introduzione della maschera all'epoca terenziana: le testimonianze da lui fornite, per le ambiguità presenti hanno dato adito a diverse interpretazioni. In particolare alla precisazione temporale *etiam tum/tunc* è stato attribuito il senso di "ancora" all'epoca di Terenzio, ipotizzando un uso iniziale della maschera prima di Terenzio, con un intervallo di assenza subito dopo di lui e poi una ripresa con Roscio, insomma un impiego saltuario della stessa. Altri, invece, pensando ad *etiam* come "anche", cioè anche all'epoca di Terenzio, ipotizzano semplicemente che il *terminus post quem* sia da anticipare al tempo del commediografo e non di Roscio. Un'ulteriore affermazione di Festo (p. 238 Lindsay) complica la questione: al tempo di Nevio sarebbe stata rappre-

critici sorvolano, dando per scontato un suo uso generalizzato[48], soprattutto sulla base delle testimonianze archeologiche[49]. Al di là del proble-

sentata un'opera teatrale dal titolo *Personata*. In base a questa testimonianza il *terminus post quem* dell'introduzione della maschera si sposterebbe ad un'epoca addirittura antecedente a quella di Plauto: Festo per risolvere il problema suggerisce che la *fabula* fu intitolata così perché, essendo pochi a quell'epoca i *comoedi* professionisti, furono ingaggiati gli attori di *Atellana*, che notoriamente portavano da sempre la maschera. Vi recitavano, infatti, giovani liberi, per i quali calcare momentaneamente la scena non toglieva nulla dei loro diritti-doveri di cittadini, secondo il famoso passo di Livio (7, 2, 12). Del resto sempre Festo (p. 238 Lindsay) dice che gli attori di *Atellana* erano gli unici ad essere chiamati in senso proprio *personati*, perché a differenza di tutti gli altri attori non erano costretti a deporre la maschera alla fine della recita. La maschera a Roma, quindi, non appare, come in Grecia, inseparabile dall'atto teatrale: le modalità del suo impiego sono difficilmente definibili per il periodo arcaico, mentre per quello tardo-repubblicano diverse testimonianze (*e.g.* CIC., *De or.* 2, 193) sembrerebbero deporre a favore di un uso abbastanza generalizzato. Più incerta è invece la situazione per l'epoca imperiale, per la difficoltà di interpretazione delle fonti che meriterebbero un esame più attento.

[48] In questo senso, ad esempio, si esprimono DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, p. 167; ALBINI - PETRONE, *Storia del teatro*, pp. 379 e 390-393.

[49] In realtà anche nell'interpretazione delle fonti iconografiche persiste qualche perplessità sull'uso indiscusso della maschera in epoca imperiale. Numerose sono le raffigurazioni pittoriche ed i reperti rinvenuti, ma si tratta per la maggior parte di maschere ornamentali: in particolare quelle giganti del teatro di Marcello (P. CIANCIO ROSSETTO, *Le maschere del teatro di Marcello*, «BCAR» 88, 1982-1983, pp. 7-49), che originariamente decoravano la facciata esterna della cavea, ma anche molte pitture di Pompei che presentano maschere usate come suppellettili (per i documenti iconografici relativi alla maschera si può consultare il catalogo a cura di N. SAVARESE, *In scaena. Il teatro di Roma Antica. The theater in ancient Rome. Catalogo della mostra, Roma, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008*, Milano 2007). Numerose sono anche le lucerne d'epoca romana a forma di maschera teatrale: si ha l'impressione che essa fosse divenuta più un oggetto simbolico e d'arredamento, da cui la frequenza del suo impiego. È stato rilevato (R. PARIS - M. BARBERA, *Persona: la maschera nel teatro antico*, Roma 1990, p. 37) che per lo più le pitture di Pompei con scene di teatro ritraggono pantomimi, per i quali l'uso della maschera era necessario, ma questo non pro-

ma di quando, effettivamente, venne introdotta la maschera, occorre soffermarsi su alcuni punti: innanzitutto la maschera non nasce con il teatro latino, ma ci fu una fase iniziale in cui essa non venne adottata e su questo tutti i grammatici sembrano concordi[50]; anche quando lo fu, inoltre, i Romani continuarono ad avere una preferenza per la recitazione a volto scoperto, come dimostra l'esempio di Roscio, che non godeva del consueto apprezzamento pubblico quando indossava la maschera[51]. Questa ipotesi troverebbe conferma nell'enorme favore ottenuto dal mimo, genere teatrale che non si serviva mai della maschera. Mentre in Grecia, dunque, come mostra anche il catalogo di Polluce, la maschera si specializzava sempre più nella caratterizzazione dei tratti somatici e dell'espressività, a Roma neppure questo era ritenuto sufficiente, ma si continuava a preferire l'espressività del volto. Come giustamente scrive Gianna Petrone, «l'imitazione del carattere che la commedia nuova greca demandava innanzitutto alla maschera, i contemporanei di Cicerone amavano scorgerla direttamente sul viso dell'attore di mimo»[52]. L'oscillazione delle fonti, dunque, potrebbe essere determinata non tanto da un problema di carattere cronologico, quanto dalla modalità e dalla ricorrenza con cui la maschera veniva impiegata: ciò che qui si ipotizza

verebbe un uso altrettanto generalizzato in altre forme di rappresentazione. In diversi casi, esemplari identici di maschere trovate in località distanti hanno indotto gli archeologi ad ipotizzare l'esistenza di modelli anche piuttosto datati, che gli artisti riproducevano a distanza di molto tempo, senza riferirsi necessariamente ad un uso contemporaneo. Infine, si è notato come le maschere d'epoca romana presentino i fori degli occhi e l'apertura della bocca cosiddetta "a tromba", ossia con cavità molto più ampie rispetto ai modelli greci, probabilmente per lasciare un maggiore spazio all'espressività; per di più esistevano mezze maschere che lasciavano la parte inferiore del viso scoperta. Anche i dati iconografici, dunque, se correttamente contestualizzati, non offrono certezze né sulla costante presenza, in ambito scenico, della maschera, né su una sua tipologia più o meno fissa.

[50] La fonte più chiara a questo proposito è Diomede (*GLK* 3, 489, 10-13).

[51] CIC., *De or.* 3, 221: *quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant*.

[52] ALBINI - PETRONE, *Storia del teatro*, p. 377.

è che una recitazione con maschera convivesse, a Roma, con una a volto scoperto (e non solamente nel mimo), e che quindi l'uso della maschera non fosse esclusivo, come risulta da un'attenta analisi delle fonti scritte.

A questo scopo la testimonianza di Quintiliano sembra essere preziosa: che il *comoedus* debba insegnare all'allievo come il *vultus* debba accordarsi al *gestus* e questo alle parole è affermato con certezza dall'autore nel primo libro[53] e non sembra che su questo vi possano essere dei dubbi, ma occorre chiarire come possa conciliarsi con quanto viene detto in *Inst.* 11, 3, 73-74. Qui l'autore introduce il riferimento alla prassi teatrale per creare un'analogia fra la recitazione e l'azione oratoria, che, secondo l'interpretazione tradizionale, sembrerebbe fondarsi proprio sull'uso scenico della maschera. È evidente che nell'esecuzione del suo discorso l'espressione dell'oratore si deve adeguare continuamente al contenuto, perché le sue parole sembrino nascere da una profonda convinzione e da un coinvolgimento personale: per di più è soprattutto grazie al volto che si crea un legame emotivo con il pubblico il quale, come avviene in una recita, proverà gli stessi sentimenti simulati dall'oratore e comprenderà molte cose già solo scrutando il suo viso. Per questo Quintiliano dice che grazie al volto appariamo minacciosi, supplichevoli, tristi, lieti[54], esemplificando la gamma di sentimenti che l'oratore deve alternativamente assumere, per non rischiare di perdere la propria credibilità parlando in maniera inespressiva o sempre uguale. Allo stesso scopo durante le rappresentazioni gli attori prendono in prestito (*mutuantur*) i sentimenti *a personis*: per la simulazione della malinconia si riferiscono ad Aerope, della crudeltà a Medea, della furia ad Aiace, della rabbia ad Eracle, cosicché gli spettatori, guardando la maschera, capiscono subito quali sono i sentimenti dei protagonisti.

Una prima considerazione va fatta a proposito dell'opportunità del riferimento alla maschera in questo contesto: paragonare la prassi oratoria, caratterizzata dalla mutevolezza e varietà espressiva all'impiego di un modello fisso, qual è la maschera, non solo sarebbe

[53] QUINT., *Inst.* 1, 11, 8.

[54] QUINT., *Inst.* 11, 3, 72.

poco utile, ma soprattutto poco pertinente. Per Quintiliano, infatti, il volto è l'espressione più varia e genuina dei sentimenti umani[55]: per questo motivo il termine *vultus* può essere utilizzato tanto al singolare quanto al plurale per identificare la medesima persona, dal momento che indica la molteplicità dei sentimenti interiori. Esso, dunque, non può rappresentare un'immagine fissa, ma necessariamente mutevole, cui sembrerebbe alludere la spiegazione della metonimia: *est etiam huic tropo quaedam cum synecdoche vicinia; nam cum dico "vultus hominis" pro vultu, dico pluraliter quod singulare est: sed non id ago, ut unum ex multis intellegatur (nam id est manifestum), sed nomen inmuto*[56]. In questa prospettiva il riferimento alla maschera sembrerebbe fuori luogo, perché come espressione di sentimenti mutevoli il volto diviene specchio dell'interiorità, mentre la maschera fissa l'immagine di un sentimento unico e sempre uguale.

Il termine *persona*, allora, potrebbe essere inteso come "ruolo", "personaggio" ed in questa accezione si trova spesso anche in Quintiliano e per di più in contesto teatrale. A questo proposito, dunque, è molto in-

[55] In realtà che gli occhi siano specchio dell'anima è un *topos*: a questo proposito si vedano, solo a titolo esemplificativo, POLEM., *Physiogn.* 1, vol. I p. 110: *oculus in locum cordis pervenit* (...) *oculus cordis ianua*; CIC., *Leg.* 1, 27: *nam et oculi nimis argute quem ad modum animo affecti simus, loquuntur et is qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores*; CIC., *Pis.* 1, 6: *oculi, supercilia, frons, vultus denique totus, qui sermo quidam tacitus mentis*; PLIN., *nat.* 11, 145: *ulla ex parte* (scil. *quam oculo*) *maiora animi indicia* (...) *profecto in oculis animus habitat*; ISID., *Etym.* 11, 33: *oculi* (...) *inter omnes sensus viciniores animae existent*; l'autore, inoltre, riconduce l'etimologia di *vultus* alla parola *voluntas* in quanto il volto manifesterebbe concretamente le affezioni interne (ISID., *Etym.* 11, 34); Servio (*ad Aen.* 1, 683), infine, sottolinea la possibilità di simulare il *vultus* in virtù della sua carica espressiva.

[56] QUINT., *Inst.* 8, 6, 28. Per l'etimologia del termine *vultus* cfr. J. ANDRÉ, *Le vocabulaire latine de l'anatomie*, Paris 1991, pp. 36-37; per una disamina dei termini con cui in latino veniva designato il volto umano cfr. J. RENSON, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes. Études sémantique et onomasiologique*, I, Paris 1962, pp. 76-86; M. BETTINI, *'Guardarsi in faccia' a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, «Parolechiave» 10-11, 1996, pp. 175-195.

teressante un confronto con un brano del sesto libro in cui Quintiliano sta parlando della prosopopea: *cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet: quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet*[57]. L'autore sostiene che sarebbe molto più efficace, per la persuasività del discorso, che a descrivere le proprie disgrazie fossero i diretti interessati, ma che l'oratore può fingere che siano loro stessi a parlare per bocca sua, ispirandosi ai sentimenti che animano questi protagonisti (*ex personis quoque trahitur adfectus*): l'oratore, dunque, riprodurrebbe l'*ethos* dei personaggi per simularne i sentimenti. La stessa idea viene applicata, subito dopo, alla tecnica teatrale: la *vox* e la *pronuntiatio*[58] degli attori suggestionano maggiormente proprio in virtù del ruolo. Il nesso sintattico *sub persona* può essere inteso in senso traslato, come farebbe intendere l'uso immediatamente precedente del termine: il pubblico, direbbe l'autore, si lascia trascinare dalla rappresentazione proprio perché si immedesima nella parte del protagonista[59]. La situazione configurata in

[57] QUINT., *Inst.* 6, 1, 26.

[58] Evidentemente con questo termine l'autore non si riferisce esclusivamente alla pronuncia propriamente detta, ma anche alla gestualità e all'espressività del volto, altrimenti si sarebbe di fronte ad un'inutile ripetizione. Del resto, come viene chiarito in *Inst.* 11, 3, 1, la parola *pronuntiatio* può riferirsi sia al linguaggio vocale sia a quello del corpo.

[59] Per *sub persona*, locuzione tecnico-teatrale, con il significato di "recitare una parte", "ricoprire un ruolo", cfr. SEN., *Tranq.* 9, 17, 1. Il caso più interessante è contenuto nelle *Naturales quaestiones* (7, 32, 3) dove, pur sembrando alludere alla maschera, si ha un contesto chiaramente metaforico: *at quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. privatum urbe tota sonat pulpitum; in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus <mo>llius. deinde, sub persona cum diu trita frons est, transitur ad galeam*. Secondo

questo brano sembrerebbe molto vicina a quella prospettata in 11, 3, 73: si potrebbe allora pensare che il termine *persona* anche lì sia usato con il significato tecnico di "personaggio"[60]. Un'ulteriore prova di questa interpretazione sarebbe offerta dalla singolare analogia fra l'espressione *ex personis quoque trahitur adfectus* (6, 1, 26), sul cui significato non sussistono dubbi, e *a personis quoque adfectus mutuantur* (11, 3, 73). Qui, dunque, l'autore direbbe che gli attori, quando recitano, si ispirano a quei tratti caratteriali coerenti che identificano e connotano un determinato personaggio e che si manifestano nella voce, ma anche nell'espressività del volto e nella gestualità.

Va inoltre precisato che in altri passi, sempre in contesto teatrale, l'autore usa il termine *persona* chiaramente con il significato di "personaggio", "ruolo": in *Inst.* 1, 8, 7, ad esempio, si riferisce al genere comico come a quello che indaga i caratteri (*personas*) ed i sentimenti: *comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem paulo post suo loco dicam*; in *Inst.* 11, 1, 38 il termine è impiegato nella medesima accezio-

l'interpretazione di P. PARRONI (cur.), *Seneca. Ricerche sulla natura*, Milano 2002, p. 607) l'espressione *terere frontem* avrebbe un significato metaforico simile a *frontem perfricare*, cioè "scacciare il rossore", "farsi impudente"; mentre l'elmo alluderebbe agli spettacoli gladiatori. È possibile, quindi, che qui Seneca scelga di rappresentare le due attività di attore (si noti, pantomimo) e gladiatore con gli oggetti che tradizionalmente le connotavano, senza fare allusione ad un concreto impiego di essi durante le rappresentazioni o i giochi.

[60] Sulle varie accezioni del termine *persona* cfr. M. BELLINCIONI, *Il termine 'persona' da Cicerone a Seneca*, in *Quattro Studi latini a Vittore Pisani per il suo 82° compleanno*, Parma 1981, pp. 37-115: l'autrice sottolinea come l'uso proprio del termine con il significato di "maschera", "personaggio" abbia influito su quello traslato etico-giuridico. Vanno inoltre segnalati alcuni studi relativi all'etimologia della parola, contenenti interessanti riferimenti archeologici: M. NEDONCELLE, *Prosopon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique*, «RSR» 22, 1948, pp. 277-299; E. MONTANARI, *Persona e le origini del teatro romano*, «SMSR» n.s. 20, 1996, pp. 373-381; E. MONTANARI, *Persu e Persona*, «SMSR» n.s. 21, 1997, pp. 5-22; E. MONTANARI, *Fumosae imagines. Identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana*, Roma 2009.

ne: *maior in personis observatio est apud tragicos comicosque: multis enim utuntur et variis. eadem et eorum qui orationes aliis scribebant fuit ratio et declamantium est: non enim semper ut advocati, sed plerumque ut litigatores dicimus*; in *Inst.* 10, 1, 97 vengono enumerate le qualità delle opere dei due tragediografi, Accio e Pacuvio, fra le quali spicca la maestà dei caratteri: *tragoediae scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum*; infine, in *Inst.* 11, 3, 180, parlando dell'attore comico Stratocle, afferma che il suo modo di sorridere poco si adattava al suo personaggio: *illum (Stratoclem) cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat, et contracta etiam cervicula*.

In particolare il nesso *persona/adfectus* ritorna in altri due brani oltre ad *Inst.* 6, 1, 26 e 11, 3, 73, in cui è inequivocabile il significato del primo termine nel senso di "personaggio", "carattere": nel primo, corrispondente ad *Inst.* 1, 8, 7-8, appena citato, viene riconosciuta al genere comico l'attenzione alla verosimiglianza dei caratteri[61] e dei sentimenti corrispettivi, nel secondo è presentato il caso dei declamatori che solo immedesimandosi nel ruolo (*persona*) richiesto dal *thema* loro presentato, riescono ad ottenere un maggiore impatto emozionale sul pubblico (*adfectus*)[62]. Il caso è molto vicino a quello analizzato in 11, 3, 73, perché si configura un processo di identificazione e interpretazione tale da far sembrare veritieri i sentimenti simulati, in quanto coerenti con il personaggio.

Quintiliano, infatti, in 11, 3, 73 connota ciascun personaggio tragico con un epiteto che lo caratterizza in base ad un preciso *motus animi*, per cui Aerope è *tristis*, Medea *atrox*, Aiace *attonitus*, Ercole *truculentus*: l'autore, però, non è l'unico ad utilizzare tale espediente che, evidentemente, serviva ad attribuire a ciascun protagonista delle rappresentazioni un comportamento coerente con l'*ethos* che gli veniva tradizionalmente attribuito.

[61] Per l'attenzione rivolta dal genere comico all'*ethos* cfr. *Inst.* 6, 2, 20.

[62] QUINT., *Inst.* 4, 1, 47.

In un passo dell'*Ars poetica*[63], infatti, molto vicino a quello di Quintiliano, Orazio sottolinea la necessità che i componimenti poetici non solo siano belli, ma anche tali da coinvolgere gli ascoltatori: parole tristi si addicono ad un volto mesto[64], ad uno irato parole piene di minacce, ad uno scherzoso divertenti e serie ad uno severo. Anche il linguaggio ed il contenuto di ciò che viene detto deve essere adeguato ai sentimenti e alle vicende raccontate; infine, si dovrà adattare il discorso alla *persona loquens*[65]. L'autore teorizza in questo modo l'idea dell'*aptum*, di cui anche Quintiliano parla nel primo capitolo dell'undicesimo libro. Segue poi un'affermazione illuminante per l'ipotesi fino ad ora formulata:

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
inpiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non adroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
Siquid inexpertum scaenae conmittis et audes
personam formare novam, servetur ad imum,
qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Anche in Orazio, dunque, ogni personaggio tragico è accompagnato da uno o più epiteti che ne connotano l'*ethos*: pur avendo in comune la sola Medea, i brani di Quintiliano e di Orazio dimostrano che riguardo alla costruzione poetica ed etica dei personaggi esistevano delle precise norme di coerenza cui non si poteva derogare: questo principio, evidentemente, era valido sia per la composizione poetica, sia per la rappresen-

[63] HOR., *Ars* 119-127.

[64] HOR., *Ars* 101-102. Non sembra privo di importanza rilevare che Orazio parla della necessità di adeguare l'espressione del volto alle parole in un contesto in cui presenta un esempio tratto dall'arte scenica: potrebbe essere, anche questa, una prova implicita di una recitazione senza maschera.

[65] Quest'idea era già presente in ARIST., *Rh.* 1408a 10 ss.

tazione scenica, due momenti che vengono accostati anche nel brano dell'*Ars poetica* appena esaminato[66]. Quintiliano, dunque, in 11, 3, 73-74, direbbe che gli attori si ispirano nell'atteggiare il proprio volto all'*ethos* che caratterizza tradizionalmente il personaggio e che suggerisce loro una serie di espressioni e atteggiamenti coerenti, pur nella loro varietà. L'attore, quindi, se doveva impersonare la parte di Medea sapeva che avrebbe dovuto atteggiare la sua voce, il volto e la gestualità così da esprimere la rabbia e la crudeltà della donna, modulandola secondo diversi gradi di intensità e con i cambiamenti repentini di stato d'animo che caratterizzano il personaggio tradizionale: pur essendovi un modello da rispettare, era lasciato un certo spazio alla varietà, ma sempre all'interno del medesimo *motus animi*[67]. In questa prospettiva sembrerebbe pertinente il riferimento al teatro a proposito della mimica facciale: come l'oratore assume determinate espressioni a seconda del sentimento che intende simulare, così gli attori si ispirano al ruolo che devono rappresentare e al sentimento che lo caratterizza per atteggiare il volto. Non è detto esplicitamente che la mimica facciale dell'attore possa costituire un modello anche per l'oratore, ma l'inconfutabile docenza del *comoedus* sembrerebbe presupporlo. Inoltre l'autore si riferirebbe ad una prassi teatrale realmente fruibile dal pubblico a lui contemporaneo; sarebbe infatti privo di senso alludere all'espressività del volto di attori e personaggi tragici che non potevano essere concretamente visti, perché verrebbe meno la funzione didattica che l'autore implicitamente attribuisce all'esempio. Inoltre qui si allude a rappresentazioni tradizionali, evidentemente ancora "alla moda", anche se non è possibile sapere se prevedessero l'esecuzione dell'intera *pièce* o di sezioni scelte[68].

[66] C.O. Brink (*Horace on poetry*, I: *Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963, p. 203) ritiene che in questo contesto il termine *persona* sia usato come equivalente di *dramatis persona* e che in questa accezione ricorra anche ai vv. 192, 316, mentre acquista il significato di maschera al v. 278.

[67] A questo proposito cfr. F. DUPONT, *Le masque tragique à Rome*, «Pallas» 49, 1998, pp. 358-362.

[68] PARATORE, *Storia del teatro latino*, pp. 240 ss.

Le stesse considerazioni che sono state fatte per i personaggi tragici possono essere avanzate anche riguardo ai protagonisti della commedia, anch'essi rappresentati sempre secondo un codice fisso[69]: resta da spiegare, però, se veramente venisse utilizzata dall'attore una maschera comica con le sopracciglia in posizione contrastante. Innanzitutto non esiste nessuna testimonianza archeologica dell'esistenza di una tale maschera, neppure per il teatro greco[70]; in secondo luogo è difficile credere che l'attore avrebbe potuto mostrare solo un lato della maschera per adattarlo al ruolo che stava impersonando, operazione piuttosto meccanica che, tra l'altro, mal si adattava all'idea di mutevolezza dell'espressione sostenuta dall'autore. Probabilmente non è questa l'allusione contenuta nel brano quintilianeo: in un passo ciceroniano dell'orazione

[69] Sull'argomento si veda, ad esempio, C. QUESTA, *Maschere e prologhi*, in C. Questa - R. Raffaelli (cur.), *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, pp. 16-17, il quale parla di qualifiche e caratterizzazioni sceniche che si erano sedimentate nella mentalità del pubblico in maniera quasi "sclerotica", per cui i personaggi erano presentati secondo tipologie fisse e solo in seconda istanza, ma non sempre, venivano loro attribuite le specificità attinenti la trama. Dello stesso autore si veda inoltre *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8, 1982, pp. 16 ss.; cfr. anche DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, pp. 169 ss.

[70] E. FANTHAM, *Orator and/et actor*, p. 372 e nota 38, pensa che per il personaggio del padre vi fosse una maschera che mostrava due volti differenti, uno con cipiglio superbo, l'altro disteso, e per avvalorare la sua tesi riporta l'esempio di un'altra maschera presente nell'opera di Polluce (4, 141), che riproduceva il volto del menestrello Tamira con un occhio nero ed uno bianco, così da rendere la sua parziale cecità. L. BERNABÒ BREA, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001, pp. 222-223, parla invece di "doppia espressione" a proposito di una maschera ritrovata a Lipari, in cui la figura del padre avrebbe un sopracciglio rialzato: identifica tale maschera con quella dell'ἡγεμὼν πρεσβύτης presente in Polluce (4, 149), in cui, però, non compare assolutamente il sopracciglio abbassato che, al contrario, caratterizza altre maschere della collezione liparese. Per l'argomento si veda anche M. J.-C. DUMONT, *Cicéron et le théâtre*, in *Actes du IX Congrès de l'Association G. Budé*, I, Paris 1975, p. 427, e A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968², pp. 173-174 (Oxford 1953¹).

pronunciata contro Pisone[71], lo scrittore, ironizzando contro l'imputato, descrive proprio un atteggiamento delle sopracciglia, simile a quello sconsigliato da Quintiliano per l'oratore[72], che l'avversario assumeva per esprimere il proprio disappunto. Che gli espedienti "da teatro" fossero banditi dalla tribuna è testimoniato anche da Plinio il Giovane, il quale critica l'abitudine di Marco Regolo di truccare differentemente gli occhi o di applicarvi un neo bianco a seconda se pronunciava l'arringa per l'accusatore o l'accusato[73]. Plinio attribuisce il gesto ad una smodata superstizione dell'oratore, ma dal ritratto che ci viene fornito subito dopo sembrerebbe deducibile una spiccata attitudine istrionesca di Regolo, che probabilmente lo induceva a servirsi di ogni mezzo per catturare l'attenzione del pubblico[74].

Più che riferirsi ad una maschera, dunque, Quintiliano sembrerebbe richiamare in 11, 3, 74 e 79 una tipica espressione dell'attore di commedia che, mostrando ora un lato ora l'altro del volto, indicava il proprio cambiamento repentino di stato d'animo, facendo vedere al pubblico il lato del viso che era più confacente[75]. Si tratterebbe, quindi,

[71] CIC., *Pis.* 14: *respondes* (*scil.* Piso) *altero ad frontem sublato, altero ad mentum depresso supercilio*. Per l'espressività delle sopracciglia ed il loro valore connotativo dell'identità della persona cfr. CATULL. 67, 45-46, e R. FÖRSTER, *Scriptores physiognomici*, Lipsiae 1893, pp. 29-30; 90-92; 135; 327; 330. Per l'espressività della fronte si veda PLIN., *nat.* 11, 138: *frons et aliis, sed homini tantum tristitiae, hilaritatis, clementiae, severitatis index*. Il passo di Plinio è particolarmente interessante, soprattutto se si pensa che egli fu autore di un trattato sull'*actio*, per noi perduto, dal titolo *Studiosi*. Lo ricordano Quintiliano (11, 3, 143 e 148) e Gellio (9, 16, 1).

[72] QUINT., *Inst.* 1, 11, 10; 11, 3, 79.

[73] PLIN., *Ep.* 6, 2, 2. J. HEURGON, *Les sortilèges d'un avocat sous Trajan*, in J. Bibauw (éd.), *Hommages à M. Renard*, Bruxelles 1969, pp. 443-448, pensa che questo costume di Regolo fosse indotto da credenze di origine scaramantica.

[74] PLIN., *Ep.* 6, 2, 3: *iam illa perquam iucunda una dicentibus, quod libera tempora petebat, quod audituros corrogabat*. L'ostilità esistente fra Plinio e Regolo è evidente in 1, 5, 1-14.

[75] *Persona*, quindi, nel senso di "personaggio".

di un'indicazione relativa alla mimica teatrale ed allo stesso tempo una presa di distanza dell'autore da questa prassi. Se per il comico un tale espediente poteva essere utile sia per esprimere il proprio stato d'animo sia per suscitare il divertimento degli spettatori, per l'oratore sarebbe stato oltremodo controproducente, a causa della deformazione indotta sul suo volto, che lo avrebbe reso ridicolo, come era già avvenuto per Pisone. Del resto Quintiliano, come si è già detto, più di una volta mette in guardia l'oratore dai rischi di un'arte che poteva scadere in eccessi deformanti e caricaturali, compromettendo definitivamente la credibilità dell'oratore.

Sembra opportuno aggiungere che in Quintiliano ricorrono anche altri passi in cui l'uso del termine *persona* in senso teatrale è piuttosto ambiguo: a questo proposito nell'*Institutio oratoria* è presente un brano in cui si trova il nesso *deponere personam* (6, 2, 35), generalmente inteso come "deporre la maschera", ma che potrebbe anche avere un significato traslato: *vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi*. Poco dopo, però, parlando dei declamatori che in veste di *litigatores* assumono molteplici parti, come gli attori, usa l'espressione speculare *induere personas*, proprio con il senso di "ruolo": è poco probabile che nel medesimo contesto e nell'ambito di un evidente gioco terminologico, l'autore abbia utilizzato la parola *persona* con due significati differenti[76]. Inoltre, se confrontato con un brano di Macrobio, in cui ricorre la medesima espressione (*Sat.* 2, 7, 16) sempre in contesto teatrale, si può notare come in entrambi i casi si possa interpretare *deponere personam* come "deporre un ruolo teatrale": *cum in Herculem Furentem prodisset et non nullis incessum histrioni convenientem non servare videretur, deposita persona, ridentes increpuit: μωροί, μαινόμενον ὀρχοῦμαι. hac fabula et sagittas iecit in populum. eandem personam cum iussu Augusti in triclinio ageret, et*

[76] Del resto occorre riconoscere che l'espressione metaforica potrebbe a sua volta richiamare una consuetudine reale: rimangono, quindi, notevoli margini di incertezza per l'interpretazione del brano.

intendit arcum et spicula immisit. In Macrobio questa valenza semantica è avvalorata dalla presenza di *eandem personam (...) ageret* ("interpretare un ruolo"), sul cui significato non dovrebbero esservi dubbi, in stretta relazione con il *deposita persona* immediatamente precedente[77].

L'esame accurato dei testi sembra sconfessare l'idea di un impiego costante della maschera in età imperiale. Del resto, come si è detto, anche le fonti letterarie relative alla sua introduzione nel teatro latino sono piuttosto contrastanti e dimostrano un certo imbarazzo nell'indicarne con precisione i termini cronologici e le modalità d'impiego. Soprattutto Cicerone accenna ad una prassi recitativa che non sempre si serviva della maschera: infatti, la sua affermazione relativa a Roscio che non era gradito al pubblico quando recitava mascherato[78], di solito interpretata come *terminus post quem* dell'uso della maschera a Roma, in realtà potrebbe essere la prova di una prassi che non prevedeva l'uso generalizzato di questo oggetto[79], anche in epoca imperiale.

Infine, non si può prescindere dall'informazione trasmessa da Quintiliano relativa al *comoedus* quale maestro di mimica facciale: evidentemente un impiego non generalizzato della maschera e limitato a certe tipologie di spettacolo lasciava spazio per una specializzazione

[77] Il verbo *depono* nel senso di "deporre una carica, un ruolo" si trova spesso in Quintiliano (cfr., ad esempio, 3, 8, 53; 5, 10, 71). Per questa accezione si vedano le espressioni senecane in cui indossare, togliere, cambiare "maschera" equivale all'idea di apparire agli altri per ciò che non si è: SEN., *Clem.* 1, 1, 6; *Ben.* 2, 2, 2; 3, 23, 4.

[78] CIC., *De or.* 3, 221.

[79] In questa luce bisognerebbe riconsiderare anche le testimonianze di Donato (TER., *Eun.* praef. 1, 6; *Ad.* praef. 1, 6). Queste due prefazioni alle commedie, oltre a fornire indicazioni cronologiche, potrebbero chiarire che la maschera, pur essendo utilizzata al tempo di Terenzio, a Roma non era impiegata in maniera generalizzata. Secondo T.E. KINSEY, *Masks on the Roman stage*, «RBPh» 58, 1980, pp. 53-55, il fatto che Donato non rilevi l'uso della maschera nelle altre prefazioni alle commedie di Terenzio lascerebbe pensare che gli attori indossassero le maschere solo in occasione dell'*Eunuchus* e degli *Adelphoe*, ma la deduzione si basa su un *argumentum e silentio*, per cui non appare convincente.

dell'attore in questo settore[80]. Possediamo, ad esempio, numerose testimonianze letterarie[81], confermate dai dati papiracei[82], relative alla consuetudine di rappresentare *excerpta* menandrei presso i banchetti delle famiglie colte e lo stesso Plinio conferma che i nobili romani erano soliti

[80] Vi sono testi da cui si è creduto di poter desumere proprio la prassi di una recitazione a volto scoperto. Ad esempio in Seneca (*Ep.* 11, 7), a proposito della *performance* di un attore si dice: *artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt: ruborem sibi exprimere non possunt; nec prohibetur hic nec adducitur. nihil adversus haec sapientia promittit, nihil proficit: sui iuris sunt, iniussa veniunt, iniussa discedunt.* Il rossore del volto provocato dalla vergogna, evidentemente, rientrava nelle aspettative del pubblico che l'attore non poteva soddisfare non a causa di impedimenti tecnici come la maschera, ma per l'incapacità di simulare sentimenti che nascono spontaneamente. Non è chiaro, però, se il passo si riferisca ad una tipologia recitativa che faceva a meno correntemente della maschera (per esempio il mimo). Di opinione contraria è DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, p. 167, che interpreta il passo come una testimonianza dell'uso della maschera: per lo studioso l'attore non poteva simulare il rossore proprio perché il suo volto era coperto. Si tratta di un chiaro esempio di come le affermazioni delle fonti, se decontestualizzate, possono essere travisate. La stessa considerazione deve essere fatta a proposito dei reperti archeologici, il cui uso indiscriminato può condurre a fraintendimenti.

[81] In tre diversi passi dei *Moralia* Plutarco sottolinea l'opportunità di partecipare a rappresentazioni del commediografo soprattutto durante i simposi (PLUT., *Quaest. conv.* 673b; 712b-d; *Comp. Aristoph. et Men.* 854b.

[82] Sulla base di questi indizi gli studiosi hanno pensato che la particolare configurazione dei segmenti testuali contenuti in *P.Oxy.* III 409 + XXXIII 2655, diviso in brani, ben si adattasse a questo impiego. In questo senso si sono espressi D. DEL CORNO, *Selezioni menandree*, «Dionisio» 38, 1964, p. 36; A.W. GOMME - F.H. SANDBACH, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, p. 419; E.W. HANDLEY, *Acting, Action and Words in New Comedy*, in P. Easterling - E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, p. 171; F.R. NOCCHI, *Lettura di Menandro alla scuola del grammaticus*, «S&T» 10, 2012, pp. 122-125; più in generale, per la fruizione simposiale di Menandro cfr. D. GILULA, *Menander's Comedies Best with Dessert and Wine (Plut. mor. 712e)*, «Athenaeum» n.s. 65, 1987.

allietare i convitati con la presenza di *comoedi*[83]. È forse in questa dimensione privata che trovavano spazio rappresentazioni senza maschera, sebbene si tratti di una semplice ipotesi[84].

[83] PLIN., *Ep.* 1, 15, 2 (ricorre il termine *comoedus* associato a quello di *lector*); 3, 1, 9 (dei *comoedi* si dice che allietano i divertimenti con la cultura); 9, 17, 3; 9, 36, 4 (compare il trittico *lector*, *comoedia*, *lyristes*, emblema di una classe colta che amava questi intrattenimenti); 9, 40, 2 (la funzione del *comoedus* di allietare le serate di Plinio è presentata come consuetudinaria). Non è chiaro, però, se la funzione del *comoedus* fosse di semplice *lector* o di attore.

[84] Per la cospicua presenza dei *comoedi* nella dimensione privata delle famiglie nobili, piuttosto che in quella degli artisti itineranti, cfr. G.L. GREGORI, *I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma*, «ScAnt» 12, 2004-2005, pp. 578-579. È possibile che proprio nell'ambito di questa *consuetudo* fosse contemplato un ruolo pedagogico nei confronti dei giovani rampolli delle famiglie benestanti.